Józef FERT

POEZJA SUMIENIA
W kręgu „Vade-mecum"

[W Vade-mecum] w świecie watości naczelnych miejsce podstawowe zajmuje prawda pojęta [...] etycznie: jako odpowiedniość, tj. stosowność, co też można rozumieć jako odpowiedzialność. Norwidowska prawda nie jest moralnie obojętna, jest bowiem zawsze prawdą całego człowieka; nie tylko rozumu i nie tylko serca; nie tylko wiedzy, ale i natchnienia. Jest sprawozdaniem z życia, ale też jest wyznaniem żywej osoby. Tak definiowana prawda staje się po prostu synonimem poezji.

1. PRZYKŁAD „VADE-MECUM"

Jednym z najwspanialszych owoców spotkania etyki z poetyką w twórczości Cypriana Norwida jest *Vade-mecum*[1]: stanowi ukoronowanie lirycznego nurtu sztuki Norwida, skrystalizowało się w postaci odrębnego zbioru w okresie szczególnie ważnym w losach poety, jest wreszcie dziełem programowo podejmującym ideę sztuki zorientowanej na wartości etyczne – buduje indywidualny świat artystyczny w ścisłym związku z uniwersalnym programem moralnym. Nie będę tail, że specjalnie interesujące wydało mi się to spotkanie etyki z estetyką na terenie literackim, a *Vade-mecum* – od tytułu zbioru i pierwszego w nim „ogniwa" począwszy, a na epilogu skończywszy – zaprasza do takiej refleksji[2].

Wśród podstawowych motywów *Vade-mecum* uwadze narzucają się te, które wiążą jego program z tradycją periegezy[3], opisu podróży, z Dantejską drogą przez zaświaty itp. Sam autor podsuwa skojarzenia z przewodnikiem już znamiennym tytułem zbioru, używanym od wieków jako gatunkowe określenie kompendium jakiejś dyscypliny poznawczej, przewodnika, poradnika[4]. Asocjacje te podtrzymuje sygnałami rozmieszczonymi w całym dzie-

[1] Artykuł jest nieznacznie zmienionym fragmentem mojej książki pt. *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida* (w druku).

Teksty Norwida cytuję według wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976. W nawiasie cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony.

[2] Por. W. Borowy, *Główne motywy poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie" 1949, nr 1-2; przedr.: *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1960, s. 25-57.

[3] Oczywiście, chodzi tu o pewną analogię: przenośne potraktowanie drogi jako odwiecznego motywu procesu poznania. Pisałem o tym w swojej książce *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982, s. 95, passim.

[4] Fryderyk Henryk Lewestam w Orgelbrandowskiej *Encyklopedii powszechnej* z roku 1867 podaje następującą definicję: „Vademecum (wyrazy łacińskie: „vade mecum", to jest: „chodź ze mną"), tytuł wielu książek formatu kieszonkowego, poradników i przewodników bądź to w podróży, bądź w różnych innych wypadkach i położeniach. Najpierwszą pod tym tytułem książką był modlitewnik: *Vademecum piorum christianorum*, Kolonia 1709".

le, wśród nich raz po raz rozbłyskuje sam motyw przewodni, jak np. w *I. Vade-mecum, VII. Addio!, XI. Pielgrzym, XXV. Wakacje, XXX. Fatum, XXXI. „Ruszaj z Bogiem", XCIII. Źródło, Do Walentego Pomiana Z.*; obcujemy też w wielu tekstach z podmiotem lirycznym – pielgrzymem (jego cechy odwołują się do nadrzędnej kategorii wędrówki, peregrynacji, podróży misyjnej...); do tego prototypu osobowej roli nagięci zostali również inni bohaterowie liryczni *Vade-mecum*.

Niebagatelne dla całościowej perspektywy *Vade-mecum* jest związanie dzieła z tradycją parenetyczną, a specjalnie z tym jej nurtem, który ogarniał ethos literatury (pisarza, artysty), głównie na gruncie ethosu chrześcijanina[5]. Świadomość stworzenia dzieła w jakimś sensie parenetycznego ujawniają wypowiedzi Norwida towarzyszące jego zabiegom o wydanie zbioru; wiele ich w listach z pierwszego okresu tych starań, np. w liście do Józefa I. Kraszewskiego z 5 V 1866 r.: „Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rytmem i przykładem. Czy chcą? czy nie chcą? – wszystko jedno" (IX, 218). Tłumacząc wagę czasu i znaczenie aktualności w programie *Vade-mecum* przekonywał jednego z niedoszłych wydawców – Henryka Merzbacha – w liście z około 25 VI 1866 r.: „Wstęp do *Vade-mecum* określa, jaki? czas jest poezji polskiej i w które strony odtąd pójdzie... [...] 1. Część moralna i obowiązkowa jest u poetów naszych na stanowisku wyjątku [...] moralistów prawie nie mamy" (IX, 236). Zniecierpliwiony bezowocnością swych starań, głuchotą Kraszewskiego na znaczenie zbioru pisał w liście z około 15 V 1866 r.: „Przecież to obchodzi cały ogół interesu literackiego i jest dla wszystkich!" (IX, 223).

Głębokie jego przekonanie o wadze *Vade-mecum* rozbija się o zupełne niezrozumienie po stronie potencjalnych wydawców, a zapewne i – sądząc z nielicznych reakcji na nie w listach „prywatnych" czytelników[6] – potencjalnej ówczesnej publiczności literackiej.

Walka o wprowadzenie dzieła na pole społecznego działania, tak istotnie wpisująca się w Norwidowskie pojęcie ethosu pisarza chrześcijańskiego, zauważalna jest nie tylko w prywatnych reakcjach wobec ludzi mogących uczestniczyć w wypełnianiu tego ethosu, ale również w samym dziele.

W „ogryzmolonym pamiętniku" ma prawo znaleźć się, oczywiście, każda karta, którą autor uznał za potrzebną, inaczej jednak należałoby oceniać użyteczność w ogólnej harmonii dzieła niektórych tekstów, jeśli przyjmuje ono wyrazistą tezę programową, porządkującą składniki wedle określonego klucza. Wiele wskazuje na to, iż *Vade-mecum* jest pod tym względem utwo-

[5] Tradycja speculum, obecna na wielowiekowej drodze polskiego piśmiennictwa (czy homiletyki), jak chociażby w *Źwierciadle* Mikołaja Reja.

[6] Por. uwagi Józefa I. Kraszewskiego w liście do Bronisława Zaleskiego z 28 V 1866 (zob. przypisy *Pisma wszystkie*, IX, 576).

rem niezbyt konsekwentnym: z jednej strony, rzeczywiście, daje się wyinterpretować teza wiodąca, z drugiej – formuły programowe są tak szerokie, jak np. ów „pamiętnik artysty", że trudno byłoby – nie popadając w bezduszny schematyzm – osądzać rzecz pod kątem adekwatności jego składników do programu. Przyjmując więc zasadę ograniczonego zaufania do owych sformułowań autotematycznych, szukać chciałbym w nich przede wszystkim autointerpretacji, nie zaś autoograniczeń.

2. SZTUKA W OBLICZU KRYZYSU

Wypowiedzi autotematyczne zdominowała w *Vade-mecum* teza o zasadniczym kryzysie literatury. Jest to właściwie kryzys tożsamości. Objawia się on, według Norwida, na trzech polach: a) jako deprecjacja ethosu pisarza, b) w niespójności aktualnych celów literatury z jej powołaniem ponadczasowym, c) w wadliwym usytuowaniu się wobec literatury i pisarzy krytyki literackiej i – szerzej – publicystyki. Zjawisko nazwane tu kryzysem poezji jest fenomenem rozleglejszego procesu: kryzysu cywilizacji europejskiej, i w tej perspektywie daje się odczytywać po prostu jako signum temporis.

Ethos pisarza w *Vade-mecum* znamionuje głębokie rozdarcie: obserwuje się, z jednej strony, podniosłe poczucie wybraństwa, misji społecznej (sumienie!), z drugiej – przeciwnie – ujawnia się anarchiczny gest odrzucenia czy nawet pogardy (np. w epilogu). Te sprzeczne tendencje dają się wyśledzić nie tylko na gruncie takiej czy innej grupy tekstów, zebranych wokół określonego nurtu tematycznego, lecz nawet w obrębie pojedynczych utworów. Znamienny pod tym względem jest tytułowy wiersz *I. Vade-mecum*: powołaniu z woli Bożej do życia w społecznej pustce towarzyszy, z jednej strony, poczucie niecodzienności własnego losu i poddanie się woli Stwórcy, z drugiej zaś – bunt, negacja, klątwa skierowane ku tym, którzy nie dostrzegają posłannictwa poety:

> – Czemu? dlaczego? w przesytu-Niedzielę
> Przyszedłem witać i żegnać tak wiele?...
> Nic nie uniósłszy na sercu, prócz szaty –
> Pytać was – nie chcę i nie raczę: k a t y!...
> (II, 16)

Zwraca uwagę ten dziwny, szokujący, ale jakże ekspresywny oksymoron: „żywota pustynia" objawia się w tym fragmencie jako „przesytu-Niedziela" (pusta ziemia to znamię przesytu – przestrzeń ujęta w figurę czasu). Ale pustynia to synonim czasu adwentowego, to także miejsce spotkania człowieka z Bogiem, to więc nie tylko (może nie tyle) miejsce przeklęte, ale również święte.

Ten wiersz, i wiele innych w zbiorze, zbudowany jest antytetycznie. Początkowo sprawia wrażenie jakiegoś chaosu. Tak można by odbierać jego sferę uczuciową, mieszaninę pokory i skrajnej dumy, melancholii i ironii,

powagi i sarkazmu, dobrej wiary i grymasów zwątpienia. Inny przejaw pomieszania ról i racji to przyjęcie statusu poety powołanego, a równocześnie obciążenie go nonszalanckimi gestami: z jednej strony to „Boży-palec" wyznacza mu drogę życia, z drugiej – czytamy:

> Piszę – ot! czasem... [...]
> [...]
> To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon
> Albo nie?... [...]
> (II, 17)

Nie sądzę, że trzeba dla tego stanu rzeczy poszukiwać jakichś usprawiedliwień; wiersz objawia – być może, mimowiednie – głęboką gwałtowną reakcję poety, reakcję uczuciową. Gniew poety zmieszany z uczuciami „pozytywnymi", sprowokowany poczuciem dokonującego się świętokradztwa na posłanniku prawdy – poecie, oddaje tak właśnie prawdę świata wewnętrznego i zewnętrznego: „znudzony pieśnią lud", laury niczym hieny „wietrzące błyskawice", zdrętwieli w bezruchu czciciele martwej przeszłości, niewiasty kamienne – Jeruzalem współczesna, która kamienuje i zabija swoich poetów; miasto niewoli, wiecznego niepokoju i wiecznej udręki, czyli Babilon. Przypomnijmy tu początek listu poetyckiego do Teofila Lenartowicza:

> Bo ja z przeklętych jestem tego świata,
> Ja bywam dumny i hardy,
> A miłość moja, bracie, dwuskrzydlata:
> Od uwielbienia do wzgardy.
> (I, 231)

Obok poczucia sieroctwa, które należy do głównych motywów jego twórczości, to drugie – poczucie przekleństwa ciążącego nad nim z nie dających się zrozumieć powodów – stanowi potężny czynnik uczuciowego dysonansu między poetą i jego publicznością literacką. Tłumione, przetwarzane, nieustannie łagodzone przeciwprądami jego głębokiej religijności, raz po raz dochodzi jednak do głosu uczucie gniewu; gniewu, nie zobojętniałej neutralności[7].

To tłumaczy jakoś głęboką antynomię w koncepcji poety: jest w niej idea powołania do głoszenia prawdy artysty-wieszcza, który prawdę ogłasza i ponosi konsekwencje swej misji, i jest w niej wizja sponiewieranego przez barbarzyńców, wyśmianego i odepchniętego żebraka, śmieszącego kalectwem swej donkiszoterii w salonie (na cmentarzu) sztuki.

Na ethosie pisarza współczesnego ciąży połowiczność epoki przejściowej, cywilizacji w kryzysie, ale też rodzaj niezwykłego fatum. Wskazuje na nie wiersz *Wielkość*:

---

[7] Zob. D. Z a m ą c i ń s k a, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.

Ludzie więc chlubią się, że wielkich znali,
K'temu jedynie,
Iż nie poznają się na wielkim mali
Pierwej, aż zginie.
(I, 349)

Rozdarcie wewnętrzne jest nie tylko jakością implicite obecną w twórczości Norwida, bywa również jakością artystycznie i intelektualnie eksponowaną. W *Vade-mecum* widać je wyraźnie we wstępnym zwrocie do czytelnika, w którym mowa jest wprawdzie o „położeniu literatury", ale z tego „położenia" wynikające konsekwencje spadają właśnie na pisarza: „zyskuje na potędze" zastępując w pewnych rolach inne siły społeczne, ale równocześnie „utraca na sztuce". Jest istotą połowiczną: ni to dziennikarz, ni to polityczny mówca, ni – artysta; jest wszystkim po trochu. Z poczucia takiej nieokreśloności wyrasta również *Vade-mecum*. Jest dziełem kryzysowym. Ale wyposażone zostało w siłę zdolną przełamać impas literacki. Dźwignią przemian ma być m.in. precyzyjna bezwzględna diagnoza kryzysu.

Proces diagnozowania, rozłożony na cały stuogniwowy łańcuch poetyckich przybliżeń, to jedno z ważnych wiązadeł całości dzieła, pozwalające traktować *Vade-mecum* jako mniej czy bardziej, ale jednak spójne dzieło. Towarzyszy mu wiernie, choć może nie tak wyraźnie jak diagnozowanie, proces oceniania. Obydwa nurty intelektualne dzieła objawiają się w dramatycznym starciu z siłami przeciwstawnymi. Reżyser kolizji – poeta – przechyla najczęściej szalę na stronę wartości godziwych, które deklaratywnie – od czasu do czasu – ogłasza za własne. Interesujące byłoby zdefiniowanie tych wartości oraz odczytanie celu uruchamiania wartości opozycyjnych. Interesujące byłoby też prześledzenie sposobów prowadzenia owej dialektycznej gry – elementu sztuki lirycznego dialogu. Uprzedzając bardziej drobiazgowe rozważania na ten temat zauważmy, iż poeta w swym dochodzeniu racji stosuje najczęściej jeden z dwu modeli polemiki literackiej: dialog wyrasta z autentycznego spotkania nosicieli racji odmiennych (np. przypadkowo spotkana osoba na drodze wędrówki poety; poeta zostaje zaczepiony przez jakąś postać itp.). Autor. *Vade-mecum* realizuje ten model sporu na różne sposoby, ale rdzeniem kompozycyjnym owych często udramatyzowanych epigramatów[8] jest wymiana zdań przechodząca niekiedy w gwałtowny spór między ja poetyckim a jego polemicznym partnerem[9]. Drugi model polemiki

[8] Myślę, że niezupełnie ma rację A. Lisiecka (*„Legenda wieków" i legenda „Parnasu"*, w: *Norwid. Poeta historii*, Londyn 1973, s. 96-146) przypisując Norwidowi uleganie modzie „petit sujet" z kręgu Gautiera, Cheniera czy Heredii; to jednak jego własna – głęboko w świecie poetyckim zakorzeniona metoda, bliższa tradycji klasycznej niż współczesnej parnasistowskiej. Por. uwagi o antyparnasizmie Norwida w studium M. Żurowskiego, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 177-190.

[9] Zob. uwagi porządkujące w studium M. Głowińskiego, *Norwidowska druga osoba*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 19(1971), z. 1, s. 127-133.

w *Vade-mecum* wywodzi się z tradycji erystycznej repliki; osnową kompozycyjną jest nizanie argumentów, które mają podważyć obcą tezę – w dyskursie obecną eksplicite lub wpisaną w cudze słowo (ewentualnie „zreferowaną" przez podmiot). I jeden, i drugi model dyskursu poetyckiego cechuje znamienny dynamizm; nietrudno jednak zauważyć, że kompozycja scenki dramatycznej z natury niejako przyjmuje rolę nośnika polemiki, ten też rodzaj rozwiązań kompozycyjnych dominuje w zbiorze.

Jeden z głównych czynników kryzysu literatury to zakłócenia w sferze celów. W pojęciu Norwida znamionuje on szczególnie literaturę polską, ale daje się zauważać w szerszej, europejskiej perspektywie. Ta szersza perspektywa nie jest tu jednak dość wyrazista; być może, wiąże się to ze zdecydowanie narodowymi ambicjami naszego poety, choć zestawianie Norwida z Ch. Baudelaire'em czy Leconte de Lisle'em jest uzasadnione i poznawczo owocne[10]. Niezależnie od tego, że Norwid „parnas" wyminął, jak twierdzi Maria Grzędzielska[11], lub też zupełnie nie był w stanie pogodzić go ze swą historiozofią – czy może raczej chrześcijańską interpretacją życia – jak sądzi Alicja Lisiecka[12], studia te ujawniają tę szczególnie ważną tendencję kultury europejskiej do wypełniania swej europejskości poprzez zagarnianie różnorodnych nurtów narodowych, które niezależnie od siebie lub poprzez mniej czy bardziej świadome związki odnajdują analogiczne wartości.

Wstępne słowo do czytelnika, nota wprowadzająca do epilogu i sam ów list epilogowy, a także cały szereg innych tekstów *Vade-mecum* wskazuje na domniemane źródła kryzysu literatury. We wstępie mówi Norwid o gubiącej literaturę narodową jednostronności – o zasklepianiu się w wołaniu o prawa; również wkraczanie – choćby z konieczności – na obszary piśmiennictwa przynależne dziennikarstwu lub publicystyce politycznej pozbawia ją koniecznej swobody, jaką daje bezstronność sądu wolnego od doraźnych widoków. To powoduje zanik głębi, zamknięcie drogi ku prawdziwym arcydziełom (czyli „arcydziełom prawdy"), pozostawiając siłę (energię) doraźnych dokonań. Ten stan krytyczny – jak uważa poeta – musi ulec zmianie: lieratura winna odzyskać niezależność.

Pozytywne cele literatury nie zostały w *Vade-mecum* sformułowane wprost i wyraziście, ale możliwa jest ich rekonstrukcja. W świecie wartości naczelnych miejsce podstawowe zajmuje prawda, pojęta – oczywiście – nie tyle sprawozdawczo, co etycznie: jako o d p o w i e d n i o ś ć, tj. stosowność, co też można rozumieć jako odpowiedzialność. Norwidowska prawda nie jest moralnie obojętna: jest bowiem zawsze prawdą całego człowieka; nie

---

[10] Por. uwagi A. Lisieckiej w cytowanym zbiorze jej esejów *Norwid. Poeta historii*; zob. studia M. Żurowskiego: *Norwid i Gautier* oraz *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja" 1983, nr 3-4, s. 184-191.

[11] M. G r z ę d z i e l s k a, *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana" 1984, z. 2, s. 29-44.

[12] L i s i e c k a, *„Legenda wieków" i legenda „Parnasu"*, s. 197 nn.

tylko rozumu i nie tylko serca; nie tylko wiedzy, ale i natchnienia. Jest sprawozdaniem z życia, ale też jest wyznaniem żywej osoby. Tak definiowana prawda staje się po prostu synonimem poezji. I nie jest to jeszcze jeden oryginalny kalambur Norwidowski, ani tym bardziej przypadkowe skojarzenie. Dla Norwida prawda jest podstawą bytu. Przenikliwą formułę tej naczelnej wartości znajdujemy w liście do Karola Ruprechta z kwietnia 1866 r.: „Nie znam prawd dwóch: co? prawdą jest w ziarneczku piasku, i w obrocie słońca, na skroś bytów, tylko to Prawda! a co nie jest na skroś wszech bytów prawdą – to CZAS, to BŁĄD..." (IX, 212). Uniwersum bytu i uniwersum prawdy usytuowane są wobec siebie analogicznie – jak „rzecz" i „słowo".

Relacja między krytyką a kryzysem literatury zajmuje w *Vade-mecum*, jak i w innych pismach Norwida, specjalne miejsce. Krytyka krytyki literackiej to jedna z Norwidowskich pasji pisarskich. W zbiorze odczytujemy ją w wielu miejscach. Na ogół spleciona jest z dwoma poprzednimi nurtami krytyki i posiłkuje się też wskazywanymi tu już tekstami. Współkomponują one w *Vade-mecum* nurt refleksji na temat ethosu literatury. Utwory te podejmują motyw krytyki niekoniecznie w sposób pierwszoplanowy – tak jest zaledwie w kilku przypadkach: *XL. Cenzor-krytyk, XCVIII. Krytyka*; częściej wśród innych motywów danego dzieła, jak np. w wierszach: *LXXI. Czas i prawda, LXXXVI. Pamięci Alberta Szeligi, Do Walentego Pomiana Z.* Najczęściej problem ten jawi się jako mniej czy bardziej zawoalowana aluzja bądź do krytyki w znaczeniu ścisłym, bądź też do procesów oceniania w ogóle (i niekoniecznie na gruncie literackim). Wiele z tej grupy tekstów przechyla się w kierunku innego jeszcze nurtu obrachunkowego w *Vade-mecum* – w stronę konfliktu pisarza z czytającą publicznością literacką.

We wskazywanych tekstach brak na ogół sformułowań pozytywnych. Można by mówić wręcz o jednostronności, skrajności postawy wobec krytyki literackiej. Odrzucenie i potępienie nie mają tu żadnych łagodzących czy usprawiedliwiających osłon. Głupota, zła wola, złośliwość – oto siły rządzące tymi, którzy „krytyki pielęgnują niwę" (*Spółcześni*). Symboliczną miarą negacji może być tytuł jednego z wierszy: *XL. Cenzor-krytyk*. W tym czasie wyrazy „cenzor", „cenzura" nabrały w Polsce zdecydowanie pejoratywnego – na równi z obcą policją – potępiającego zabarwienia. Te konotacje wzmocnione zostały dodatkowo poprzez związek z krytyką: cenzor traci tu legalizację prawną na rzecz swoistej wolności sądzenia, przynależnej krytyce opartej na autorytecie moralnym. Powstał więc twór hybrydalny, groźny w swej połowiczności: amator cenzor, czyniący swą powinność nie tyle z mocy prawa, co z faktu poczucia „racji wyższych" (może z „natchnienia", jak we fraszce *Kwiryty!)*, to twór zaiste straszny: jurysprudencja sięgająca po miecz archanioła...

Analogicznie, choć na innym polu, krytyka w tym związku z cenzurą popada w chorobę połowiczności: oddając pióro w pacht siłom jej obcym

staje się wykonawczynią cudzej woli, bezwolnym narzędziem pozbawionym prawa orzekania w dziedzinie wolności, czyli w sferze sztuki[13].

Drugi z utworów, bezpośrednio dotykający bolączek krytyki literackiej, to *XCVIII. Krytyka* – swą jawną bezpośredniość zdradza samym podtytułem: „wyjęta z czasopismu".

Krytyka to budowanie wewnętrznego portretu zoila buszującego w świecie literatury. Poznajemy jego rysy w trakcie formułowania fantastycznej – choć niekoniecznie niezgodnej z potencjalną rzeczywistością – opinii na temat świeżo – i również fantazjowo – wydanego tomu *Vade-mecum*. Norwid nie robi żadnego problemu z antycypacji faktów. Ta futurologia w zakresie krytyki ma za sobą lata zmagań z rzeczywistymi napaściami ówczesnych recenzentów – znając walory swego zbioru, mógł dokładnie przewidzieć reakcje na nie. Nie przewidział jednak, że nie uda mu się ogłosić tego przełomowego dzieła, które podzieliło los tylu innych jego przedsięwzięć. Ale nie o to przecież chodzi w *Krytyce* – a przynajmniej nie o to jedynie – by wytropić i, uprzedzając atak, zneutralizować potencjalnych przeciwników dzieła. Mogły poetę trapić autentyczne obawy o jego prawidłowy odbiór. W liście do Kraszewskiego z około 15 V 1866 r. odzywa się nuta źle skrywanego niepokoju: „Cena, którą kładę, to jest dwieście franków, była mi płaconą za KILKA KART, nie tylko za takowy zbiorek. Nie sądzę przeto, abym finansowo Ojczyznę moją utrapiał. Zapewne jej stać jeszcze i na to!... lubo są to rzeczy niezabawne, ale owszem niekiedy n u d n e, to jest opracowane na głębiach prawd i różnostronności form i bogactw języka prześladowanego i podupadłego.

Przecież to obchodzi cały ogół interesu literackiego i jest dla wszystkich!

Bogata skądinąd przeszłość poezji polskiej nie przygotowała publiczności do podobnych utworów – ale cóż robić! Raz przecie trzeba i n a s i e b i e t r o s z k ę o b e j r z e ć s i ę, a nawet raz przecie trzeba do wdzięków policzyć t a k ż e n a w e t i m y ś l, i p r a w d ę, s e n s i r o z s ą d e k" (IX, 222-223).

W *Krytyce* atakuje poeta głosiciela ideału literatury narodowej opartej na bezrefleksyjnym uwielbieniu dla swojskości, pojmowanej zresztą również redukcyjnie – jako rodzaj patriotycznego naturalizmu, przyganiającego równie mocno cudzoziemskim pejzażom, co i wszelkiej – niekoniecznie cudzoziemskiej – refleksyjności. Hiperbola bezsensu nie jest tu tylko mocnym uderzeniem artystycznym: odzywa się w niej echo ubiegłowiecznych sporów wokół kształtu i zadań literatury narodowej, której ofiarą padł m.in. Norwid[14].

[13] Dodajmy jednak, że wyraz „cenzor" określał również – choć coraz rzadziej – krytyka, recenzenta; wiersz Norwida nie gra tu jednak tą wieloznacznością, przynajmniej nie na pierwszym planie znaczeniowym.

[14] Przypomnijmy chociażby wycieczkę Juliana Klaczki przeciw Norwidowi w tekście poświęconym... Lenartowiczowi – „Goniec Polski" 1851, nr 209.; jeszcze dalej poszedł w recenzji *Białych kwiatów* i *Czarnych kwiatów* – „Wiadomości Polskie" 1857, nr 18.

Innym podstawowym błędem krytyki popełnianym w trakcie modelowania ideału literatury – a równocześnie smaku czytelników – jest wymuszanie na pisarzach kłamliwego stylu, spychającego prawdę artystyczną na pozycję zabawki czy sentymentalnej podniety „nerwów". Ten problem podnosi poeta w kilku innych miejscach zbioru. Obraz skutków działania takiej krytyki znajduje artystyczne wypełnienie w wierszach takich, jak *XXXVI. Powieść* – wypaczona swojskość, czy *XCII. Cacka* – kraina literatury „lekkiej i przyjemnej; *Krytyka* wiąże oba zdziczałe pędy narodowej kultury w syntetyczną formułę „piekła narodowego", w którym rolę „gospodarzy" pełnią różne hybrydalne istnienia: cenzorzy-krytycy, energumeni, męże-zaufania, nerwy-głupie, figury woskowe... Nie dziw tedy, że w tym antrakcie dziejów raz po raz słowem Tyrteja powtarza się, jak refren, ta myśl[15]:

Ów zaś, co garnie duch na dziejów karty,
Jak słońce orzeł na skrzydła,
Poeta! czemuż nie przez lwy pożarty?
Stratowan prędzej od bydła...
(II, 262)

Wskazywanie głównych czynników kryzysogennych nie wyczerpuje w *Vade-mecum* analizy stanu literatury; Norwid podjął również próbę oceny zjawiska, a nawet kreślił – choć tego nie widać w samej poezji (a przynajmniej nie widać bezpośrednio), lecz raczej w towarzyszących dziełu tekstach zapowiednich i korespondencji związanej ze staraniami o druk zbioru – perspektywy wyjścia z owej „krytycznej fazy".

3. W KRĘGU OCENY

Kryzys literatury polega nie tylko na załamaniu się ethosu pisarskiego, ale też na braku dążeń do wyjścia z zapaści. Jest to nie tylko zgoda na śmierć, lecz także podtrzymywanie wartości przebrzmiałych lub sprzecznych z powołaniem literatury. W konsekwencji i pisarze, i czytelnicy zostają zniewoleni przez spaczoną formę. Przedmiot społecznej komunikacji – literatura – nie poddawany ocenie na gruncie prawdy, popada w niewolę fałszywej formy, czyli pustej konwencji: staje się przedmiotem gry, w której personalne więzi komunikacyjne użyte są do celów sprzecznych z powołaniem, następuje irracjonalizacja stosunków społecznych i panowanie pustych zależności. Instrumentalizacja literatury jest jednym z przejawów zniewolenia człowieka. Diagnoza tej choroby kultury podsuwa poecie dramatyczny zarzut wobec polskiej szkoły romantycznej (może raczej postromantycznej), która poddała poezję sprawie narodowej w sposób jednostronny, czyniąc ją instrumentem nacisków politycznych, głosem wołającym o prawa dla i w

[15] Tę pieśń z *Tyrteja* podaję według autonomicznej wersji późniejszej; zob. komentarz J. W. Gomulickiego (II, 410; IV, 494).

imieniu (może i zamiast) uwięzionego na własnej ziemi narodu. A tymczasem bez drugiego skrzydła – przypominania o obowiązkach – nawet nie ma co marzyć o wzlotach, przewodzeniu, wieszczeniu... Takiej literaturze grozi zawsze wykolejenie lub kamienne znieruchomienie. Z takim – generalnie – obrazem literatury występuje *Vade-mecum*: to literatura czasów upadku, połowiczności, kryzysu[16]. Norwid uważał przecież ten stan rzeczy za możliwy do przełamania również w porządku życia. Co więcej, w pewnym momencie stwierdził, że to już się zaczęło, że wychodzenie z niewoli postępuje. Otóż jesienią 1860 r. w Warszawie można było dostrzec zwiastuny procesu białej rewolucji: odzyskiwania podmiotowości narodu na drodze pokojowego nacisku na zaborcę i jego popleczników. Początkowo – aż do salwy karabinowej przeciwko manifestacji na Krakowskim Przedmieściu 27 II 1861 r. – mogło się nawet wydawać, że Rosjanie rzeczywiście czegoś się nauczyli „u krwawych wrót Fary"[17]. Poeta powitał tę wymarzoną przez siebie formę rewolucji podniosłym, apoteotycznym nieomal *Sfinksem*[18]:

Alleluja!... Archimedesa grób
Zwierciadłami rozpowinął blask;
[...]
Wszech-niczyja zwycięża już Mość;
(I, 329)

Wkrótce jednak entuzjazm poety straci zewnętrzne podstawy i wewnętrzny doping. Okazał się przedwczesny, bo w Warszawie działy się oto rzeczy, które schodziły w tradycyjny schemat sprowokowanej, wymuszonej, bezskutecznej ofiary... Zamknięciem (może mimowiednym) tego porywu poetyckiego ducha, uniesionego przez „wieści z Warszawy" (I, 338), jest wiersz z listopada 1867 r. zaadresowany *Do spółczesnych*:

Ciemna to pieśń jest – w zamian wy?... bardzo jaśni –
Szkoda tylko, że nigdy nie wiecie,
Czemu?... Umysł-mąż mówi: „Zaśnij!"
„Zaśnij!"... – mówi po tańcu mdłej kobiecie.
(II, 183)

W *Vade-mecum* jest obecny – choć może niezbyt wyraźnie – ton optymistycznego przekonania o możliwości wyswobodzenia się z umarłych formuł; poeta wskazuje swym dziełem drogę i – sam postępując nią od dawna – stara się swym przykładem sprowokować tych, którzy „swego nie robią" lub sprzeciwiają się powołaniu wyręczaniem innych. Droga przemiany i wyzwo-

[16] W *Słowniku wileńskim* jedno ze znaczeń: „rozstrzygnięcie, chwila rozstrzygnięcia".

[17] Wiersz *Do wroga* (I, 373), z którego pochodzi cytat, powstał wprawdzie dwa lata po przywołanych tu aktach, ale mieści się w trwałym nurcie refleksji poety nad wolnością.

[18] W *Pismach wszystkich* nosi edytorskie oznaczenie I; wydrukowany, jak przypomina Gomulicki w zebranych i opracowanych przez siebie *Okruchach poetyckich i dramatycznych* (Warszawa 1956, s. 209 n.). w 1861 r. wraz z wierszem *Moja ojczyzna* jako ulotka (por. uwagi Gomulickiego w: *Pisma wszystkie*, II, 368 n.).

lenia ma się zacząć od uświadomienia sobie stanu rzeczy: bez osłonek i sentymentalnego łgarstwa.

Świadome fałszerstwa, zakłamywanie rzeczywistości, oszukiwanie bliźnich w połączeniu z głupotą – to najgłębsze źródło niewoli, skutek sprzeniewierzenia się prawdzie. Pociąga ona za sobą atomizację społeczeństwa, gdyż kłamstwo jest samotne, a następnie powoduje społeczne zdziczenie, jak widzimy w *XXXIX. Centaurach* czy *XL. Cenzorze-krytyku*:

Noszą pióra na głowach dzicy –
Takie też jest i twoje pióro,
(II, 62)

Przykładów cywilizacyjnego zdziczenia na różnych polach życia jest w *Vade-mecum* wiele; to jedna z podstawowych metod i formuł negatywnej oceny współczesności. Dzikość czyha na człowieka w różnych postaciach, w różnych upersonifikowanych grozach[19]. Tropienie jej przejawów to jedno z zadań poety opierającego się na racjach sumienia.

[19] Twory te zamieszkują Babilon, który w kontekście całego zbioru można porównać do Dantejskiej krainy w zaświatach. Tak jest w wierszach *XV. Sfinks, XXX. Fatum, XLII. Idee i prawda, LXXXII. Śmierć, XCIII. Źródło.* Jako dzicy objawiają się ludzie (owi niedobliźnieni bliźni); to w wierszach: *I. Vade-mecum* – znudzony pieśnią (może właśnie zdziczały) lud, skamieniałe w wyuczonych formułach niewiasty, obyczaj, wyznawcy panteistycznej religii druku i in. *III. Socjalizm* – prorocy i wyznawcy socjalistycznej utopii, *IV. Posąg i obuwie* – szewc mierzący wszystko miarą szewskiego kopyta, *VI. W Weronie* – bezduszna uczoność, *VIII. Liryka i druk* – „poezji drukarz", *IX. Ciemność* – leniwy czytelnik, *X. Czynowniki* – jak w tytule, *XIII. Larwa* – nędza ludzka, *XIV. Litość* – konwencjonalni bliźni, *XVI. Narcyz* – jak w tytule, *XIX. Stolica* – nowocześni Europejczycy (krewniacy Larwy), *XX. Specjalności* – człowiek rozcalony, *XXIV. Sieroctwo* – postęp (cierpiący na rozdwojenie racji), *XXV. Wakacje* – wódz niedzielny, *XXVIII. Saturnalia* – zdziczałe wartości (jak w *VII. Addio!*), *XXXI. „Ruszaj z Bogiem"* – bogacz (wiersz zdominowała oczywiście perspektywa cudu, toteż złośliwość postaci bogacza słabnie w puencie i właściwie znika), *XXXIV. Vanitas* – galeria patriotów z różnych nacji, *XXXVI. Powieść* – pisarz, *XXXVII. Syberie* – cywilizacja współczesna, *XXXVIII. Zawody* – krytycy, *XXXIX. Centaury* – społeczność wyizolowana ze współczesności, *XL. Cenzor-krytyk* – jak w tytule, *XLIII. Purytanizm* – purytanin, *XLIV. Coś* – wyznawca bezrefleksyjnego działania, „zapowiednik" energumena z wiersza *LX. Język-ojczysty, LII. Tajemnica,* – egocentryk artysta, *LV. Kółko* – „nasi", *LVI. Czułość* – konwencjonalny żałobnik, *LXI. Bogowie i człowiek* – pisarze, *LXIII. Prac-czoło* – człowiek współczesny odrzucający tradycyjne źródła prawdy o sobie, *LXIX. Początek broszury politycznej...* – galeria współczesnych „ideologów", *LXX. Laur dojrzały* – zwycięzcy docześni, *LXXI. Czas i prawda* – krytyka, publicystyka, salonowa publiczność..., *LXXIII. Grzeczność* – konwencjonalni chrześcijanie, *LXXVII.* – fałszerze miar sprawiedliwości, *LXXVIII. Styl nijaki* – „szkoły" poetyckie, *LXXIX. Różność-zdań* – analogicznie jak w wierszu poprzednim tu: „szkoły" krytyczne, *LXXX. Wielkie słowa* – analogicznie jak w wierszu *Laur dojrzały, LXXXI. Kolebka pieśni* – wyznawcy sentymentalnej ludowości, *LXXXIII. Sens-świata* – znany i z *I. Vade-mecum* obyczaj, *LXXXIV. Czemu* – towarzystwo salonowe, *LXXXVI. Pamięci Alberta Szeligi* – konwencjonalni przyjaciele, *LXXXVII. Omyłka* – analogicznie jak w wierszu *Wielkie słowa* i in., *LXXXVIII. Dziennik i epos* – imitatorzy Mecenasa, *XC. Dwa guziki* – różnoplemienne i różnoimienne symbole dzikości, *XCI. Spowiedź* – gawiedź; tu interesujące odwrócenie opinii: tradycyjnie gladiator winien ucieleśniać właśnie dzikość, tymczasem ten tu błyszczy kulturą w ciemnościach cyrkowej społeczności,

Rzadko który tekst zbioru nie został wyposażony w ten mechanizm oceny, który odsłaniać ma współczesne zagrożenie dla wartości autentycznych. Nie można, jak sądzę, ignorować zdecydowanego sądu wartościującego, który niosą te wiersze, choć poeta tylko niekiedy przekracza granicę oddzielającą dyskurs etyczny od moralizatorstwa; niemniej jednak nie ma w jego poezji miejsca na dowolność ocen moralnych.

Może więc *Vade-mecum* miało spełniać rolę poradnika etycznego, poetyckiego „abc" w dziedzinie dobra i zła? Otóż niezupełnie. Prawda, że daje się odczytywać w sugerowany wyżej sposób, ale lektura taka obciąża je jednostronnością i instrumentalizmem, a więc popada w ten sam rodzaj fałszu, przed którym ono właśnie przestrzega – mówi o tym m.in. wiersz *XC. Dwa guziki*:

> [...] – Dzikość bowiem stąd pochodzi,
> Że się jest j e d n o s t r o n n y m, jak kwiatów korzenie,
> I że się p r z e c i w - w r o t n y c h połowic nie godzi.
> (II, 126)

A przecież *Vade-mecum* nieustannie jak gdyby zaprasza do formułowania ocen, ba – wręcz do tego zmusza. Sam proces oceniania lub wygłaszania oceniających sądów (mniej czy bardziej ugruntowanych w materii poetyckiej) to jeden z podstawowych sposobów istnienia (mówienia) podmiotu, tak więc i po stronie instancji odbiorczej – jeśli podmiot i adresat mają się znaleźć na tej samej „długości fali" – musi zachodzić analogiczne zjawisko aktywności.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom tego poetyckiego dyskursu. W *Ogólnikach* na pierwszy rzut oka może się wydać, że strofa „z wiosny" to jakby potwierdzenie ideałów (sądów o rzeczywistości) uduchowionego artysty; odczuwalny jest ogólnie pozytywny ton słowa, jakaś akceptacja, wręcz sympatia... Tymczasem wobec strofy „jesiennej" zmienia się ocena. Ale wrażenie bezdyskusyjnej akceptacji podmywane jest już wcześniej przez podejrzane porównanie do motyla. W obliczu realnych – i cierpkich – doświadczeń życia jego wiośniana prawda spadnie na pozycję miłego, lecz nietrwałego złudzenia. Interesujący apendyks do tej przenośni możemy znaleźć w liście Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego z 7 II 1844 r.: „młodym sercem człowiek motyluje i za każdą nową tęczą żywota, byleby w niej koloryt był zmysłowy, się puszcza. Starym zaś, co ukochał, kocha na zawsze [...]. Stare mieć serce nie znaczy u mnie nie mieć serca!"[20]

Rzecz uzyska jeszcze inną perspektywę w strofie trzeciej: właśnie etyczną. Nie mogę jednak uwolnić się od wrażenia, że w wierszu tym dochodzi

XCII. Cacka – pisarze, wytwórcy cacek literackich, *XCIII. Źródło* – mąciciel źródeł wartości, *XCV. Nerwy* – salon, targ..., *XCVI. Ostatni despotyzm* – salon, *XCVIII. Krytyka* – jak w tytule, *XCIX. Fortepian Szopena* – „bruk", tu dający się odesłać do tradycji cierpienia usensowionego, *Do Walentego Pomiana Z.* – literacka galeria współczesności, historyczne „fatum"...

[20] P. K r a s i ń s k i, *Listy do Augusta Cieszkowskiego...*, t. I, Warszawa 1988, s. 151.

do głosu jakaś udręka: „wolno mu", „motyle", „poić się", „wiosna"... tworzą złudną aurę afirmacji, szczególnie mylące jest to „wolno mu" – nie ma w nim potwierdzenia (co jest widoczne w całości wiersza, ale przecież inaczej niż całościowo nie da się jego – i tak dość trudnej do ogarnięcia – prawdy odczytać), jest natomiast pogodzenie się z dramatem naiwnej wiary w życie (w jego wiośnianą formę): „wolno mu" nie prowadzi tu wcale do „powinien", oznacza raczej – „to się przytrafia". Naiwność zostanie okrutnie doświadczona: „chłodów dreszcze" wzruszają zapewne nie tylko drzewem, ale ingerują w wyobraźnię czytelnika. Poeta nie tyle z trzeźwym chłodem chirurga, co ze źle skrywaną pasją rozbija w puch złudzenia i naiwnostki wyznawcy wiosennych porywów. Jeśli to pożegnanie z własną młodzieńczością, to nader okrutne, podpowiada nam serce. To jednak chyba paraboliczne ja, tonuje rozterkę zmysł abstrakcji...

Z tego kręgu reakcji na postawy bezrefleksyjne pochodzi wiele dramatycznych sprzeciwów w zbiorze, jak np. w tytułowym *I. Vade-mecum*:

> [...] i było mi smętno,
> Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły! –
> (II, 16)

czy w *V. Harmonii*:

> W gwiazd harmonię poglądać weseléj
> Przez wiele lat samotnych,
> Niż w źrenicach błyskotnych
> Wyczytać raz – co? serca rozdzieli!...
> (II, 21)

Rozprawa z naiwną cudownością w słynnym *VI. W Weronie*; westchnienie za świętym spokojem we *XVII. Wsi*, porównanej ironicznie do zabłąkanej bezwiednie i bezkrytycznej jałówki. Formułą jakoś sumującą wskazane zjawisko może być zdanie z wiersza *XXXVIII. Zawody*: „zawodów treść w naturze leży"; takie jest życie – dochodzi nas głos;

> [...] zjada kwiatów pąk młody,
> Nie myśląc o owocu stracie;
> (II, 59)

Pomińmy dalsze przykłady. Jest ich wiele, i pokazują, że w zasadzie poeta był surowym egzekutorem wyroku na naiwność, szczególnie tę nie umotywowaną wewnętrznie, a praktykowaną jako modny sposób bycia. Symbolem tej sytuacji – z zasady niemoralnej – są dziecinni dorośli, jak w wierszu *Małe dzieci*:

> I dzieci mieli – a dzieci ich dzieci
> Takie mnóstwo dzieci małych,
> Że po dwu wiekach już zbliża się trzeci,
> A brak jeszcze L u d z i - d o j r z a ł y c h.
> (II, 189)

Niedojrzałość zawiniona jest wadą moralną; jest sprzeczną z naturą próbą zatrzymania życia na etapie wiosny, gdy tymczasem powołani zostaliśmy ku pełni, choćby dramatycznej czy nawet bolesnej, w której możemy m.in. zauważyć – zgodnie z prawdą – że ziemia nie jest doskonale kulista, a w naturze kwiatów leży opadanie.

Wróćmy do zasadniczej sprawy: do sposobu formowania poetyckiej oceny, którego doskonały przykład przynosi wiersz *Ogólniki*. Ocena formuje się w nim w dwu przeciwstawnych nurtach. Jeden z nich nazwijmy dyskretnym, drugi – jawnym. Pierwszy sygnalizują pewne niuanse stylistyczne (jak np. motyle; te zauważymy, jeśli orientujemy się w Norwidowskich skojarzeniach związanych z motylem: w *Vade-mecum* groźny symbol w wierszu *LXXX. Wielkie słowa*; pobłażliwie-lekceważąco jawi się w *Odpowiedzi* dla Teofila Lenartowicza, i in.); ramę logiczną tego układu stanowi konstrukcja hipersyntaktyczna, obejmująca obie pierwsze zwrotki, których treść rozpięta jest między inicjalnym „gdy" (czas wiosny) a „wtedy" – zamykającym zdanie (i doświadczenie egzystencjalne). Rozpatrując ten układ z punktu ściśle formalnego, zauważamy wewnętrzną złożoność, a też anaforyczną symetrię: można mówić o zdwojeniu struktury zdania okolicznikowego czasu. Schemat ten przenosi autor na wyższe – kompozycyjne – piętro wiersza, na którym obowiązują już nie tyle reguły syntaktyczne, co prawa frazowania, które tu zakłócają syntaksę, znikają w pewnym sensie zależności gramatyczne: fraza obejmująca obie zwrotki jest „zdaniem" okolicznikowym przyczyny. Stąd już prosta droga do puentowej trzeciej zwrotki, składniowo jakby nie powiązanej z poprzednimi, ale w strukturze frazy pełniącej rolę uogólnienia przesłanek. Przedstawiony dyskretny nurt oceny ma przebieg w zasadzie linearny, powiązany ze strukturą składniową, ale ocena pojawia się dopiero po przekroczeniu tej struktury, po uwzględnieniu zakomponowania dwu pierwszych strof w całość o charakterze frazowym, a równocześnie odwołującym się do tradycji sylogizmu.

Drugi nurt, usytuowany wobec linearnego przeciwprądowo, ma postać jawnej oceny. Wypełnia strofę trzecią, ale odnosi się – działając wstecz – do sądów „z wiosny" i „z jesieni". Przyznaje rację jednemu sposobowi mówienia, jednej jedynej strategii słowa. To jest do natychmiastowego odczytania; uprzedza lekturę dyskretnych sygnałów oceny, wnosi więc pewien nadmiar informacyjny; jest jak gdyby dopowiedzeniem czegoś spoza tekstu, a równocześnie wprowadza w tok dyskretnego oceniania stan pewnej nie przygotowanej oczywistości. Myślę, że tu strategia sztuki wzmacniana jest przez strategię życiowego doświadczenia i etycznych imperatywów. To właśnie strategia sztuki odpowiedzialnej moralnie każe Norwidowi ujaśniać ciemne arcydzieła, nie zawsze zresztą ze szczęśliwym skutkiem[21]. W tym konkretnie

[21] Trzeba tu – ostrożnie – przyznać rację Danucie Zamącińskiej, gdy pokazuje artystyczne potknięcia Norwida (a za nim – jego komentatorów, starających się bronić poetę... przed nim

przypadku rozterki artystyczne ujawnia autograf, który poddał poeta głębokiemu – i chyba nie doprowadzonemu do szczęśliwego końca – przetworzeniu. W tym procesie najdalej poszły prace właśnie nad strofą trzecią, która – zdaje się – zaczęła się przekształcać w dwie nowe strofy[22].

Ten zostanie sercem i głową
W harmonię ujętym jedną
I zawita jej ład na nowo
[.........................][23]

Wróćmy jeszcze do zjawiska zwielokrotniania sądu oceniającego; można by je interpretować jako fenomen semantycznego echa. Spotykamy się z nim zarówno w pojedynczych utworach, jak i w zbiorach tekstów. To drugie nie wyklucza pierwszego, jak widać chociażby w *Vade-mecum*. Refleksja nad psychologią tego zjawiska zaprowadziłaby nas może na teren nerwic i psychoz, jak to już w przypadku analiz twórczości Norwida się zdarzało; sięgając do przedartystycznej genezy zagubilibyśmy chyba jednak sam obiektywny przedmiot badania, czyli dzieło sztuki, zmieniając je w instrument penetracji osobowości autora. To naturalne, że badanie historycznoliterackie raz po raz spływa w nurt biograficzny, ale – nie wykluczając wartości tego typu obserwacji – myślę, że właściwą perspektywę interpretacyjną zyskuje umieszczanie problemu na gruncie etycznego przesłania tej twórczości.

Zauważmy więc, że Norwid nie oszczędza na środkach, choć chętnie stosuje kompozycje uproszczonych schematycznych rysunków, szkiców, zarysów itp., wybrane walory obiektu artystycznego wyposaża jednak w maksimum ekspresji, jakby się obawiał niedokładnej czy dwuznacznej artykulacji. Stosowane przez niego figury stylistyczne często nabierają przez to intensywności personae dramatis, nierzadko wywołują skojarzenia ze strukturami dramatycznymi (np. dramat z tezą). W *Vade-mecum* wiele tekstów zdradza powinowactwo dramaturgiczne.

Dramatyzacja, teatralizacja świata poetyckiego, a szczególnie tych jego składników, które są aktorami sporów, przynosi zarówno estetyczny efekt plastyczności, wyrazistości, jak również sprzeczne w jakimś stopniu – jak się

---

samym) w tzw. „teorii przemilczeń i przybliżeń": „Chciałabym tu wskazać na tendencję zupełnie przeciwną: właśnie dopowiedzeń, zamknięć, wytłaczania wręcz sensu przypowieści" (*Słynne – nieznane*, s. 75). Ostrożność zaleca się wobec możliwości rozciągania wskazywanych przypadków na całość zjawiska.

[22] Por. uwagi S. Makowskiego, *O nowej redakcji „Ogólników"*, w: *„Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4-6 listopada 1985 roku*, red. K. Kopczyński, J. Puzynina, Warszawa 1990, s. 127-132; oraz tegoż autora: *Nowa redakcja „Ogólników" Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny" 1986, nr 3-4, s. 159-169.

[23] Odczytanie to – naturalnie, hipotetyczne – podaję według swojego ustalenia (BN I, 271, s. 15).

domyślam – z wolą autora zjawisko zacierania się myśli przewodniej, wywołane nadmierną ekspresywnością prowadzącą niekiedy wręcz do usamodzielnienia wyrazowego nośników idei. Oczywiście, są w dorobku Norwida, i wiele ich w omawianym zbiorze, utwory, które szczęśliwie uzyskały równowagę między ekspresją a ideą, jak np. *VI. W Weronie, XI. Pielgrzym, XXX. Fatum, LXXXII. Śmierć, LXXXV. Do Zeszłej..., XCIX. Fortepian Szopena.*

4. W KRĘGU IRONII

Myślę, że w odniesieniu do tekstów mniej dojrzałych przeszkodą krystalizacji artystycznej był w zasadzie silny emocjonalizm, który u Norwida znajduje najczęściej wyraz w ironii. Świadomy ironista – uczynił z niej swą muzę, uważając, że jest „koniecznym bytu cieniem" i że sztuka zdążająca do ideału prawdy nie może się od niej odwracać; żadne autentyczne arcydzieło, żadna praca nie może się bez niej wypełnić. Mówi o tym m.in. wiersz *XXXV. Ironia*:

Żeby to tchem samym harmonii
Można było kręcić wozów oś,
I bez s-krzypnięcia wstecz ironii
Żeby się udało zrobić coś...
(II, 54)

Był Norwid ironistą zarówno w swej sztuce, jak i w potocznych zdarzeniach życia. Zauważyli to jego współcześni, gdyż – bywało – posługiwał się tym lancetem moralisty również w stosunkach towarzyskich[24]. Ten tryb obcowania z bliźnimi wywoływał niekiedy, nawet u osób blisko z Norwidem związanych, ostre reakcje[25].

Ironia jest bardzo silnym środkiem oceny. To mowa wewnętrznie zniepokojona, stojąca na biegunie przeciwnym dosłowności, ale równocześnie na granicy semantycznej degradacji. Jej użytkownik – usytuowany dzięki ironicznemu dystansowi ponad wypowiedzią – używa języka jak instrumentu gry; wynosi go to ponad świat przedstawiony, a równocześnie czyni osobowością informacyjnie niedostępną, sprofilowaną jako ktoś z innej płaszczyzny znaczeń, z innego świata wartości. W zderzeniu z nim odsłaniają się inni ukazując swe kompromitujące strony. Oczywiście, bywa – acz rzadko – i tak, że ironista podpada sam pod prawo ironii: to przypadek jej uniwersalnego działania jako „bytu cienia", ale nawet wtedy nie obserwujemy soli-

[24] Przykładów dostarczają chociażby wspomnienia (na ile wierne – trudno jednak sądzić) Józefa Tokarzewicza, których obszerny wybór zamieścił Gomulicki w jedenastym tomie *Pism wszystkich* (s. 489-494, 583 nn. – komentarz).

[25] Np. w liście Teofila Lenartowicza do Józefa I. Kraszewskiego z 1857 r. (zob. I. XI, 474 n.).

darności w dobrym i złym; „ja to ktoś inny”[26] – zda się – słychać w głębi każdej z tych wypowiedzi.

Ironia ocenia, a równocześnie jak gdyby stawia ironistę na pozycji sędziego. Kto ironizuje, ten osądza, choćby deklarował zupełny brak zainteresowania aktem oceniania. Taka jest istota ironii. Oczywiście, to postać mowy o ogromnej skali dobitności sądu – zawsze jednak, świadomie użyta (inaczej jest „ironią biegu rzeczy”, więc właściwie ironią być przestaje), zawiera sąd.

Jest to metoda doskonale mieszcząca się w programie artystycznym Norwida: pozwala mu wypełniać powołanie, skrystalizowane w formule pisarskiego sumienia, bo powinnością moralną poety jest oceniać! Ujawniać prawdę, odróżniać ją od kłamstwa i błędu. Odróżniać dobro od zła. I nie przestawać być poetą.

Wróg dosłowności, a przecież zdeklarowany miłośnik prawdy; przeciwnik lirycznych (w wersji sentymentalnej) spowiedzi, a zarazem zwolennik absolutnej szczerości – znalazł w ironii sposób na pogodzenie sprzeczności. Tą paletą artystyczną operował z maestrią, dla której w całej literaturze polskiej nie znajduję stosownej analogii[27].

Spójrzmy pod tym kątem na wiersz *VI. W Weronie*. Ironia scedziła się tu do strofy ostatniej; w żadnej z poprzedzających ją cząstek wiersza, zda się, nie ma nawet jej cienia. A jednak. Wobec strofy puentowej ta całość – ale całość obejrzana i odebrana z perspektywy finału – nasyca się właśnie ironią.

> A ludzie mówią, i mówią uczenie,
> Że to nie łzy są, ale że kamienie,
> I – że nikt na nie nie czeka!
> (II, 22)

Oczywiście, inne natężenie ma ona w strofie ostatniej (dominacja), inne – w pierwszej czy drugiej. Zważając tedy na przetwarzającą siłę Norwidowskich puent, warto pamiętać o wyraźnym upodobaniu poety do kadencji ironicznych. Bardzo często – ale ta właściwość akurat nie dotyczy omawianego utworu – kadencja przybiera postać nawiązującą do formy sonatowej repryzy[28].

---

[26] Określenie zapożyczone z tytułu korespondencji Artura Rimbaud *Ja to ktoś inny*, wybór, przekł. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970.

[27] W badaniach nad Norwidowską ironią w dalszym ciągu klasyczną pozycję stanowi książka S. Kołaczkowskiego, *Ironia Norwida*, w: *Dwa studia: Fredro, Norwid*, Warszawa 1934. Zob. też B. Wosiek, *Ironia w liryce Norwida*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 6(1956-1957) z. 1.

[28] O związkach Norwida z muzyką najważniejsze, jak dotąd, uwagi pochodzą od K. Wyki w jego książce *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948. Jak daleko zaszedł w szukaniu sensu w muzyce, świadczy chociażby „Finał orkiestry” z dyptyku *Tyrtej – Za kulisami* (IV, 539-540). Moja myśl pozostaje w związku zależności ze stwierdzeniami C. Makowskiego i I. Sławińskiej z ich eseju. K. Górski, C. Makowski, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949 (np. s. 61).

Warto może przypatrzeć się nieco dokładniej owej ironicznej – a jednocześnie jak gdyby muzycznej – kadencji, tj. strofie czwartej owej miniatury. Jakimi środkami operuje tu ironista? Tonację ironiczną narzuca tej strofie – a za nią reszcie wiersza – jeden właściwie wyraz: epitet określający i oceniający sąd ludzi na temat zjawiska „gwiazdy-łzy". Ludzie mówią o nim „uczenie". Reszta jest już konsekwencją: „łzom" cyprysów przeciwstawiają się „kamienie", znakom pamięci silniejszej niż śmierć – sąd, że nikt już na te objawy uczuć nie czeka. Paleta semantyczna ironii jest tu bardzo subtelna, jej działanie – na pograniczu uchwytności: uczoność wszak obiektywnie brana ma znaczenie co najwyżej obojętne, dopiero kontekst zdecydował o barwie; kamienie z natury rzeczy też nie są zabarwione ani dodatnio, ani ujemnie; podobnie wyrażenie – „nikt nie czeka". Tekstem rządzi, jak może się na pierwszy rzut oka wydawać, silne przeciwstawienie: między sądem cyprysów a sądem ludzi zachodzi całkowita sprzeczność – jeśli ją z wierzchu oceniamy – logiczna, nie zaś aksjologiczna czy emocjonalna, a więc odnosząca się do prawdy obiektywnej. Na płaszczyźnie dyskusji logicznej rację mają ludzie, bo przecież „cudów nie ma" (a przynajmniej w logice formalnej), ale to niejedyna płaszczyzna sporu, a może nawet i tym razem nie o taką prawdę idzie, lecz o prawdę serca, prawdę moralną? Może jest to spór o wartość i sens życia?

Lokalna (tzn. wierszowa) uczoność w tej sytuacji okazuje się nie tylko nietrafna, ale w przesadności swej jakby wątpliwa. „Nic z tych rzeczy" – głosi bezwzględna i bezduszna opinia o „gwieździe-łzie" i uderza nie tyle w zjawisko, ile w wartości, które kazałyby przyjąć „cudowną", „uczuciową" jego interpretację. Uczoność ta nie stawia pytań, nie waha się, lecz niszczy; i nie o to chodzi, że używa fałszywego instrumentu (argumentu), lecz że w ogóle zajmuje się czymś takim. Tak działa ironia w tej strofie: „mierząc ducha", odsłania słabość racji wyrozumowanych.

Autor wiersza *W Weronie* uruchamia proces oceniania w sposób wyrachowany i subtelny; czytelnik nie od razu i nie tak całkowicie zdoła odkryć, po czyjej stronie jest racja. Najchętniej przyjąłby pewnie, że wiersz ujawnia obiektywną sytuację starcia różnych racji, jak gdyby zatrzymaną w tym akcie i nie mającą szans na definitywne rozwiązanie: zawsze serce będzie się sprzeczać z rozumem, zawsze „czucie i wiara" potkną się o jakieś „szkiełko", lub na odwrót... A jednak tak elegancko i bezstronnie tu się nie dzieje. Sprawiła to ironia.

Ale ironia – mimo swej potencjalnej subtelności – bywa bronią niezwykle groźną, a ostrze jej najczęściej nie do końca daje się kontrolować. Tak się też chyba stało w naszym wierszu. Ironia kadencji – jakby sonatowa repryza – odcisnęła się na wcześniejszym toku lirycznej narracji. Niczym muzyczne echo sytuuje temat w nowej tonacji i poddaje go kolejnemu przetworzeniu. Wiersz nabiera nowych walorów: obok tematu głównego (co się zdarzyło nad grobami Romea i Julii) pojawia się poboczny, echowy (jak to

rozumieć), który zironizował porywy wyobraźni i serca. Oczywiście, działanie ironii jest tu słabe, właśnie echowe, inaczej niż w strofie kadencyjnej, ale nie można go ignorować.

A w jaki sposób otwiera się droga dla działania ironii w strofach pierwotnie nie zironizowanych? Jest to ważne, bo wiersz równie dobrze wyczerpuje swą energię konstrukcyjną w kontraście między racją strofy ostatniej a racją trzech poprzednich; strofie tej zagraża, na skutek przeładowania semantycznego wobec względnej lekkości poprzednich, pewna autonomizacja. Otóż Norwid użył bardzo konsekwentnie formy anaforycznej i objął nią cały tekst. W jej potężnym uchwycie spojona została całość mowy (i niezależna, i zależna): i narratora, i cyprysów, i ludzi. Chroni ona tekst przed kompozycyjną dezintegracją. W strofie pierwszej funkcję anaforyczną pełni repetycja wyrażenia imiesłowowego: „spłukane", „poruszone"; w drugiej – repetycja wyrażenia z przyimkiem „na": „na gruzy", „na bramy"; w trzeciej – repetycja całego modułu składniowego „cyprysy mówią": „że dla Julietty", „że dla Romea"; i wreszcie w strofie czwartej – zwielokrotnienie repryzy: „ludzie mówią", „i [ludzie] mówią uczenie", „że...", „i że...". Dodajmy, że ze spajającymi siłami konstrukcji w sposób istotny współdziałają czynniki prozodyjne powiązane ze składniowymi.

Wiersz *W Weronie* – jak starałem się pokazać – przynosi doświadczenie ironii konstrukcji; jest to jedna z ważniejszych własności sztuki poetyckiej Norwida: od napięć romantycznych wychylająca się ku naszym czasom, ku naszym preferencjom ironia formy.

Oceniając wiersz Norwida z okresu *Vade-mecum*, Maria Grzędzielska stwierdza[29], że poeta zaatakował „zbyt wygładzone formy" późnoromantycznego wiersza[30]. Równocześnie próbował rozwinąć nową ideę estetyczną – i w konsekwencji wersyfikacyjną, jak to widać chociażby z listu do Bronisława Zaleskiego z 15 XI 1867 r.: „W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary" (IX, 328).

Uderza zestawienie liryki (tu – wersyfikacji poetyckiej) z praktyką rzeźbiarską: odlew gipsowy to tylko jedna z faz dzieła, niezbyt odległa od ukształtowania „ideału" w glinie czy w innym miękkim materiale[31]. Czyżby poecie chodziło o wyeksponowanie tymczasowości, ciągłej niedojrzałości słowa, a więc i dzieła w nim tworzonego? A może raczej o demonstrację

[29] M. Grzędzielska, *Wiersz Norwida w okresie „Vade-mecum"*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Lublin 1960, t. 15, z. 5. sectio F, s. 113-145; zob. tej autorki: *Strój „Polki"*, w: *Dziesięciolecie Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie*, Kraków 1957, s. 332--345.

[30] Grzędzielska, *Wiersz Norwida w okresie „Vade-mecum"*, s. 117.

[31] Ironicznie spotkały się tu dwie przeciwstawne opinie Norwida: ta z wyżej cytowanego listu, petryfikująca niejako formę połowiczną, ze zdaniem na temat współczesnych ideałów.

idei prawdy-pracy nieustannie się dopełniającej, której objawów, a więc i pewnej szorstkości formy, nie należy wygładzać żadnymi cackami czy imitacjami stylistycznymi? Potwierdza to w *Vade-mecum* wiele tekstów, jak chociażby *LXI. Bogowie i człowiek*:

I od Wirgiliusza kształtnych pień
Zalatują jeszcze l u d z k i e natchnienia...
(II, 89)

Zwróćmy uwagę na pewną rubaszność wyrażenia „zalatują". Skoro człowiek pracuje „z potem czoła" – a sztuka jest pracą – więc nie należy tej strony zacierać i tym samym zakłamywać. W tym postulacie jest poeta bardzo konsekwentny: można by niemal mówić o obsesji w dążeniu do ujawniania w sztuce sfery warsztatowej, co z kolei pociąga za sobą postulat twórczego dopełniania dzieła przez „współ-pracownika" – odbiorcę. A więc zgoda na niepełną krystalizację, zgoda na szkic, zarys, fragment itd. Jakie to bliskie, zda się, programowi romantycznemu...

A jednak niezupełnie. Jeśli romantyk przykładał do świadomej walki z formą ideę ciągłego stawania się, to poszukiwał w tym głównie metody na uchwycenie tajemnicy bytu, szukał też najlepszej formy ekspresji ciemnego kosmosu własnej duszy. Prowadziło to często do rozerwania spójni komunikacyjnej pomiędzy natchnionym ja a pospolitym ty, a nawet do programowego ignorowania czy lekceważenia społecznego odbioru. Norwid takiej romantyki nie akceptował: w jego wizji sztuki jest miejsce, ba – jest wręcz wołanie o zaistnienie odbioru, aby doszło do zaistnienia sztuki! Stąd szkicowość to nie bunt czy ezoteryczny szyfr, to nie imitacja kosmicznej ciemności – to najzwyczajniej – choć, oczywiście, nie zawsze – pierwsze zdanie dialogu; solo domagające się muzycznego tła, w którym – i poprzez które – dopełniają się niedopełnienia akordów i może się zjawić harmonia. Całe życie walczył o nią, ale nie o tę, naturalnie, której potok płynął przez ówczesne liry i lirenki, jak ironizuje wiersz *XCII. Cacka*:

One śnią: że szyba?... to – posadzka!
One nucą: „Stąpaj, bez poręczy,
W objęcia Fantazji, co się wdzięczy..."
– – – – cacka – cacka!!
(II, 131)

Na gruncie koncepcji wiersza stan wersyfikacji Norwida w *Vade-mecum* oddaje stosowane przez Grzędzielską pojęcie „metroid"[32]. Ale jeśli przyłożymy miary wersyfikacyjne do tekstów tak daleko odbiegających od metryczności, jak np. *II. Przeszłość, XV. Sfinks, XXX. Fatum, LIII. Zagadka, LVII. Niebo i ziemia, LX. Język-ojczysty*, czy do takiej niezwykłości wersyfikacyjnej, jak *Fortepian Szopena*, to okazuje się, że niewystarczające jest również to bardzo pojemne i trafne pojęcie. Dodajmy, że obok tych wskaza-

[32] W cytowanych wcześniej pracach o wierszu z okresu *Vade-mecum* oraz o Polce.

nych wyżej przypadków „protestu przeciwko zbyt wygładzonej formie"[33], właściwie wszystkie wiersze zbioru – w mniejszym czy większym stopniu – „protestują" przeciw metrycznym przyzwyczajeniom romantycznych czytelników. Odczuwamy to szczególnie mocno w przypadku, gdy poeta wygasza impulsy metryczne, przełamując już już formujący się tok sylabiczny czy sylabotoniczny. Nie jest to tylko (lub w ogóle) – znane w ówczesnej praktyce literackiej – igranie z formą. To chyba jednak jeszcze coś innego. Myślę, że ten agresywny stosunek do prozodii regularnej (doskonale poecie znanej z cudzych i własnych osiągnięć) można by włączyć w obszar zjawiska rozleglejszego – w krąg ironii formy.

Ironizowanie, burzenie form, gwałtowne włączanie się w dyskurs kultury to ważne cechy przełomowego *Vade-mecum*. Ironizować to oceniać, bo powinnością moralną poety jest oceniać! Ujawniać prawdę, odróżniać ją od kłamstwa i błędu. Odróżniać dobro od zła. I nie przestawać być poetą obdarzając poezję sumieniem.

[33] Grzędzielska, *Wiersz Norwida w okresie „Vade-mecum"*, s. 117. Zob. też: A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Wrocław 1964.